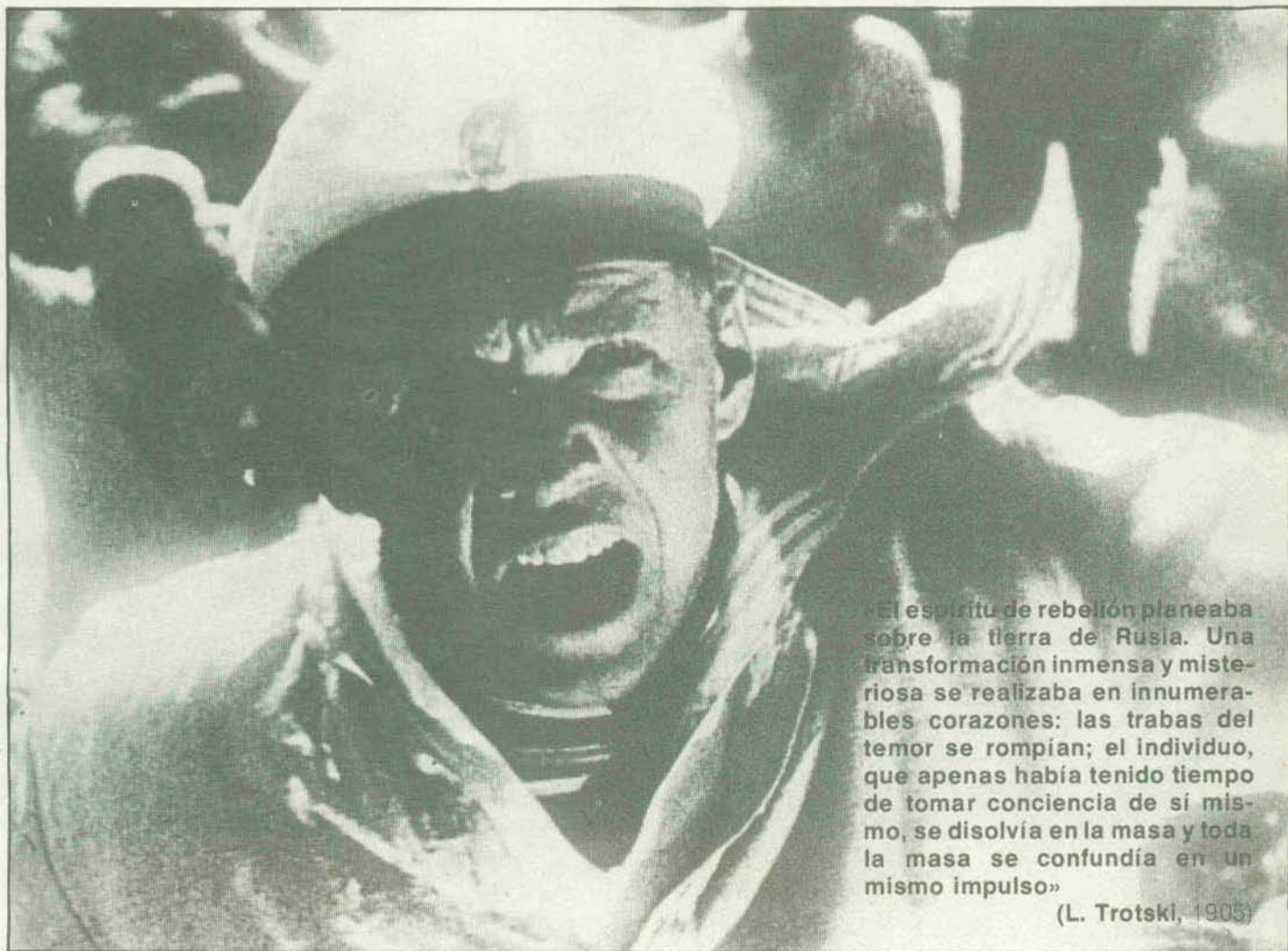


La revolución, en imágenes: "El acorazado Potemkin"



«El espíritu de rebelión planeaba sobre la tierra de Rusia. Una transformación inmensa y misteriosa se realizaba en innumerables corazones: las trabas del temor se rompían; el individuo, que apenas había tenido tiempo de tomar conciencia de sí mismo, se disolvía en la masa y toda la masa se confundía en un mismo impulso»

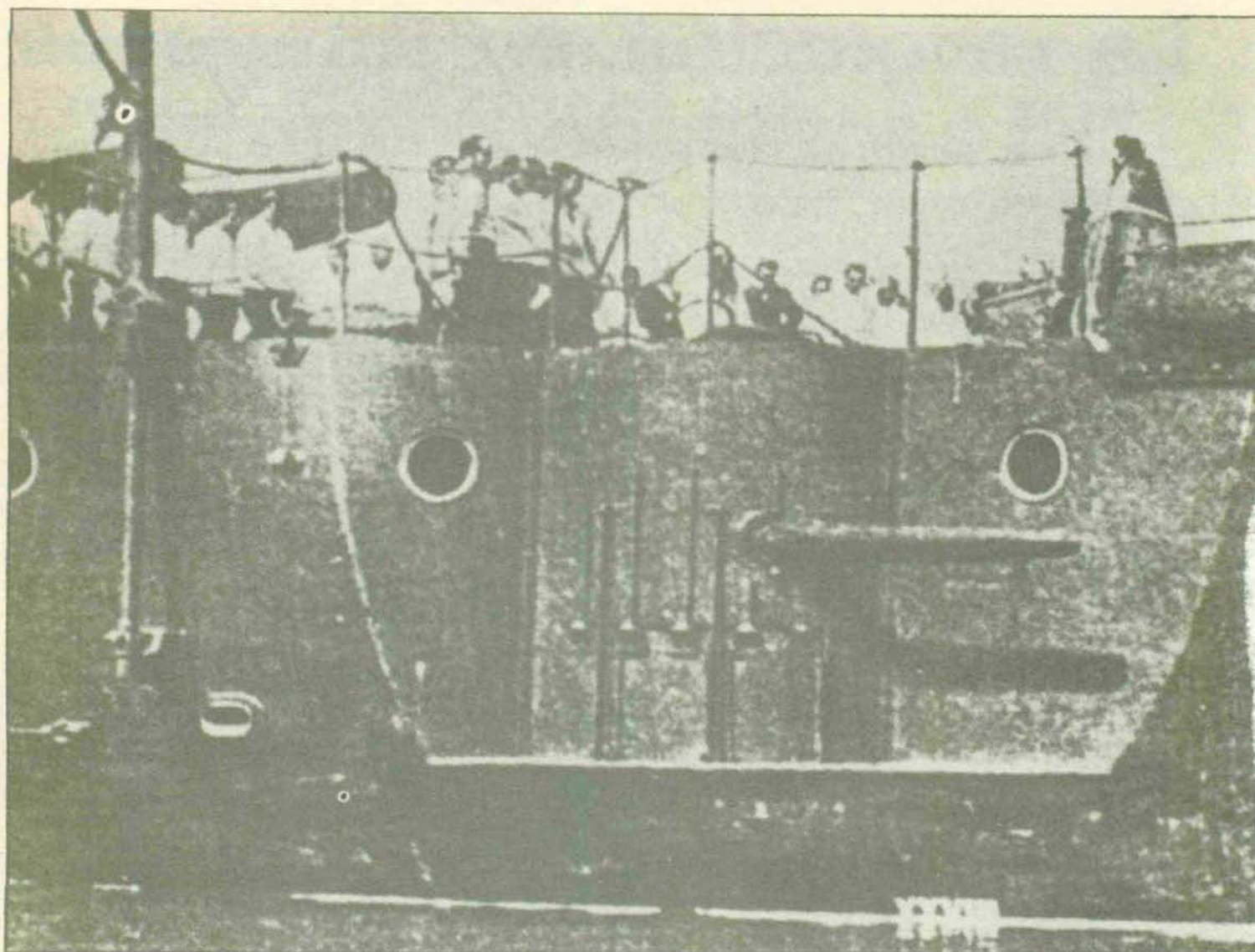
(L. Trotsky, 1905)

«El acorazado Potemkin» tiene como objetivo la exaltación de las ideas de intervención popular y fraternidad de clase. O lo que es lo mismo: la idea de revolución, entendida desde la perspectiva en que se situaban, en 1925, los vencedores de octubre de 1917. (Sobre estas líneas, un fotograma del film de S. M. Eisenstein).

Juan Antonio P. Millán

COMO uno de esos estremecedores «hombres ocultos» que salen ahora a la luz tras cuarenta años de exilio interior, «El acorazado Potemkin» acaba de reaparecer en las pantallas grandes del Estado español. Atrás quedan las reiteradas y obsesivas prohibiciones del franquismo, que ya tuvieron su precedente en las del bienio negro republicano, después del fugaz es-

treno del 9 de mayo de 1931 y antes de la autorización total pero efímera del Frente Popular. Atrás quedan, por fin, todas aquellas sesiones clandestinas de los últimos años, forzosamente elitistas, a medio camino entre el acto de afirmación «progresista» y el sibaritismo cultural, que tanto contribuyeron a consolidar la aureola mítica que rodea al film hoy en nuestro país.



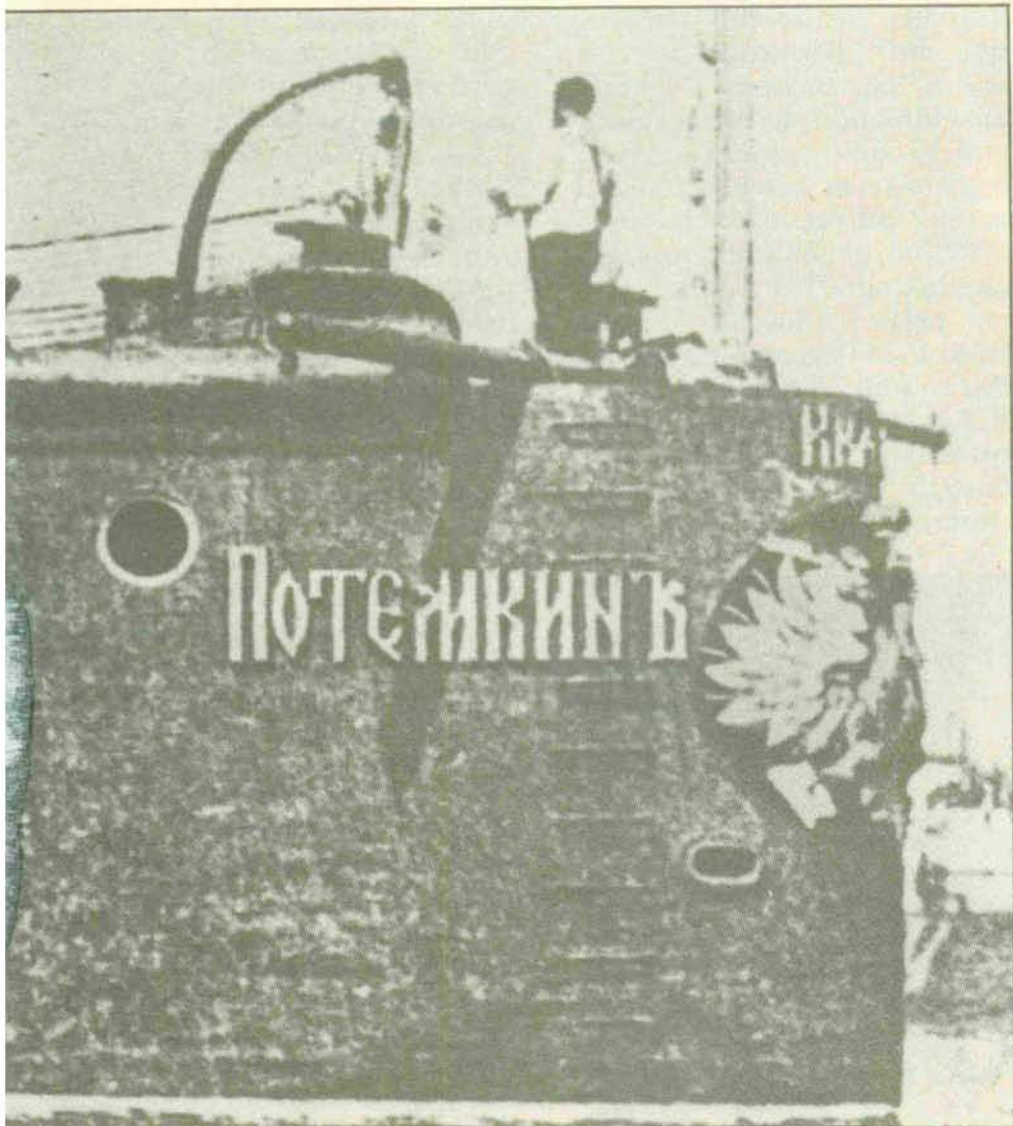
PORQUE «El acorazado» nos llega, a los cincuenta y dos años de su realización, cargado con el pesado lastre de su fama como «mejor película de todos los tiempos», «obra maestra indiscutible del arte cinematográfico», etc. En consecuencia, el espectador que quiera acercarse hoy a ella serena y provechosamente, se verá obligado a saltar, a la vez, las enormes barreras del tiempo y los prejuicios culturales. Quien pretende, por su parte, facilitar de algún modo ese acceso, se siente inevitablemente abrumado por la cantidad de comentarios vertidos hasta ahora en torno al film y forzado a evitar las dos actitudes más frecuentes y entorpecedoras: la adhesión inútil

al torrente de alabanzas o el papel gratificante pero estéril del «enfant terrible» que intentara destruir, con frases ingeniosas y esquemas más o menos abstrusos, el prestigio de que goza la película, que es sin duda sospechosamente unánime. Quizá quepa todavía, lejos de ambas, una tercera postura útil: la información; el intento de sintetizar al máximo los datos conocidos —también muy abundantes (1)— y ofrecerlos como base para un juicio actuali-

(1) Empezando por los facilitados por el propio Eisenstein, sobre todo en dos de sus textos más difundidos: *La estructura del film: cualidad orgánica y patetismo* (1939), por lo que se refiere al análisis y *Los doce apóstoles* (1945), en cuanto a anécdotas del rodaje y otras circunstancias de realización. De ambos existen numerosas versiones castellanas.

zado que, en última instancia, debe corresponder al espectador. Metodológicamente, cabría agrupar esos datos en cuatro apartados fundamentales: 1) **Historicidad del film;** 2) **Circunstancias de su realización;** 3) **Estructura y características cinematográficas;** 4) **Algunos problemas teóricos que puede plantear su visión en la actualidad.**

1. En principio, «El acorazado Potemkin» era la recreación fílmica de un hecho histórico, encuadrado en la llamada «revolución rusa de 1905»: la insurrección, en el mes de junio, de las tripulaciones de algunos buques de la flota del Mar Negro, encabezados por el acorazado «Príncipe Potemkin de Táurida». Los marineros, espoleados por



Se basa «El acorazado Potemkin» en un hecho histórico, encuadrado en la llamada «revolución rusa de 1905»: la insurrección, en el mes de junio, de las tripulaciones de algunos buques de la flota del Mar Negro, encabezados por el acorazado «Príncipe Potemkin de Táurida», cuyo aspecto real contemplamos en la imagen adjunta.

las pésimas condiciones de vida a que se veían sometidos y por el «espíritu de rebelión» que animaba a las clases populares frente a la opresión zarista y a la penuria agravada por el desastre de la guerra ruso-japonesa, se amotinaron y arrojaron al mar a la oficialidad. Inmediatamente encontraron la solidaridad activa de la población civil de Odesa. Pero la brutal represión ejercida por los cosacos, en tierra, y la noticia de que el resto de la flota había sido movilizado en persecución de los rebeldes, rompieron bruscamente las escenas de confraternización. El acorazado tuvo que poner rumbo a las costas rumanas y logró arribar indemne al puerto de Constanza. Volvería a caer,

sin embargo, en las garras del zar, a causa de ciertas maniobras diplomáticas. Algunas ejecuciones, numerosas deportaciones y hasta el cambio de nombre del navío —que pasó a llamarse «Panteleimón»— fueron el trágico epílogo de aquel intento revolucionario que más adelante sería calificado de prematuro. Todavía habría de intervenir de forma notable en los sucesos masivos de octubre a diciembre del mismo año, igualmente abortados y que pondrían fin al «ensayo general» de 1905. Como puede observarse, Eisenstein se mantuvo sustancialmente fiel al núcleo histórico que sirvió de base al relato. Pero difícilmente puede hablarse de film histórico en

sentido estricto. No sólo por la heterogeneidad de los métodos utilizados en la hipotética «reconstrucción» (2), ni porque las secuencias más conocidas (el amago de fusilamiento en cubierta, la escena de la escalinata, el final «feliz», etc.) sean fruto de la imaginación del autor, sino porque es precisamente la confluencia entre imaginación creadora y «pretexto» histórico lo que constituye el motor último del film. Se ha dicho que el «Potemkin» fue para la joven historia del cine lo que las epopeyas homéricas para la literatura occidental. Y no cabe duda de que el talante épico es una de sus características más sobresalientes. Eisenstein trató de condensar, en las pocas horas en que se supone que transcurre la acción, el espíritu y el sentido de los acontecimientos de aquel año decisivo para la historia rusa. No le interesaban, por tanto, los datos en sí, sino los sentimientos y conceptos que intentaba comunicar al espectador a través del impacto de las imágenes. El objetivo no

(2) «El Potemkin aparenta ser una crónica (o un noticiario) de un acontecimiento, pero funciona como un drama» (S. M. Eisenstein, *La estructura del film, en Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, 1976, 181). De hecho, en la película coexisten desde el documental directo hasta la ficción interpretada, pasando por el estilo de las «actualidades reconstruidas» y las tomas improvisadas de acontecimientos fortuitos. En cualquier caso, predomina con toda claridad la intención dramatizadora e incluso los esbozos de simbolización y la utilización de metáforas intelectuales que poco a poco irán imponiéndose definitivamente en el trabajo del autor, alejándolo de cualquier concomitancia con los métodos «directos» de Vertov, por ejemplo.

era el conocimiento de unos hechos (la rebelión de unos marinos, la solidaridad de una población, la represión por parte de unos soldados) sino la exaltación de unas ideas que se apoyan en aquéllos pero los trascienden ampliamente: las ideas de intervención popular y fraternidad de clase. O lo que es lo mismo: la idea de revolución, entendida desde la perspectiva en que se situaban, en 1925, los vencedores de octubre de 1917.

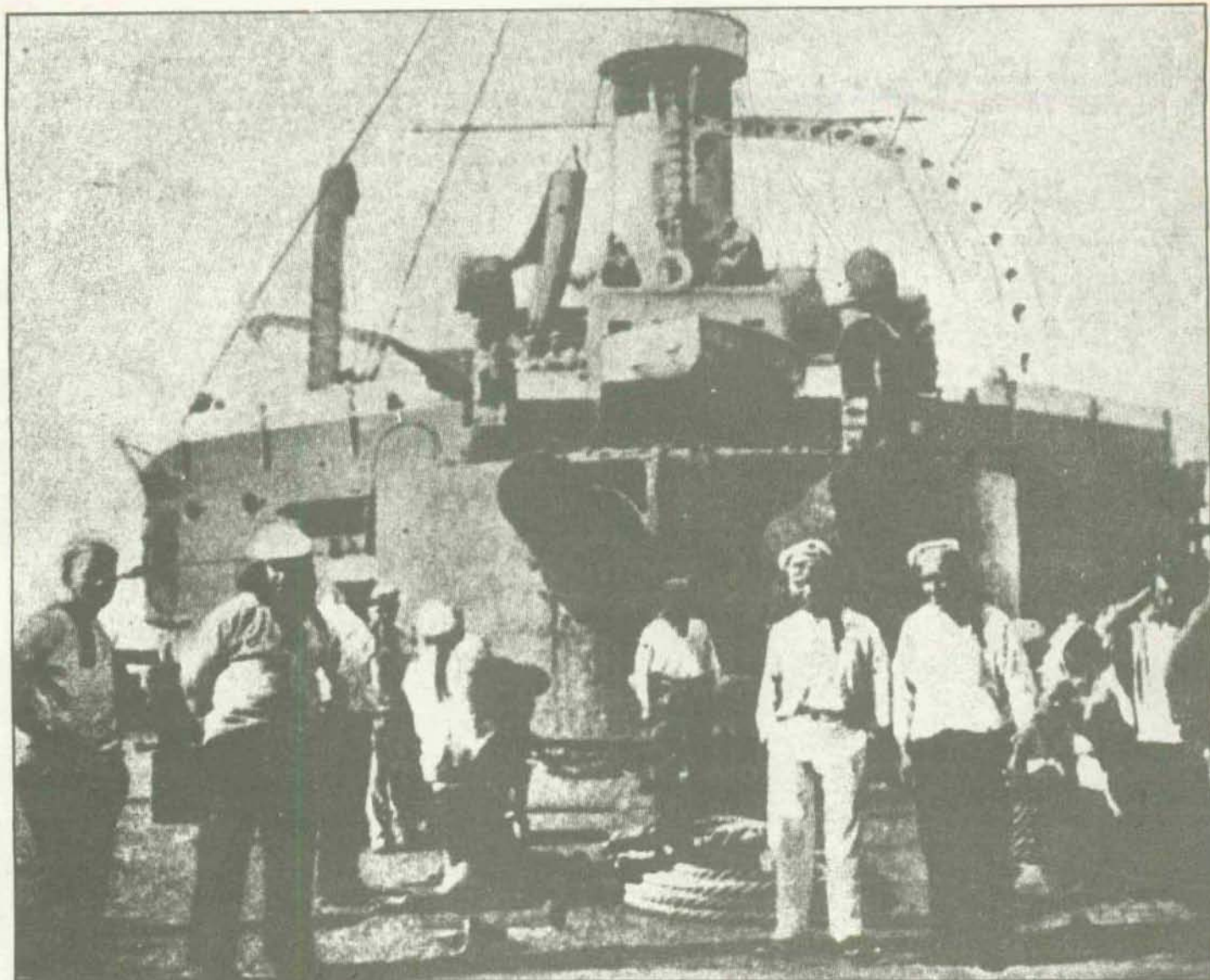
2. Porque «El acorazado Po-

temkin» fue inicialmente lo que hoy llamaríamos una «obra de encargo» y, más exactamente, de encargo oficial. El comité nombrado para organizar la celebración del veinte aniversario de 1905 concibió un amplio proyecto cinematográfico, compuesto por ocho títulos, de los que sólo cinco llegarían a rodarse. Para uno de ellos, Nina F. Agadjanova Shutko, testigo presencial de los hechos, elaboró un vastísimo argumento titulado «Año 1905» y pre-

sionó para que fuera Eisenstein —relativamente consagrado por el éxito reciente de su «ópera prima», «La huelga»— el encargado de realizarlo. Entre ambos pusieron a punto un guión que abordaba las situaciones más significativas (huelgas de Bakú y Odesa, matanza del «domingo negro» en San Petersburgo, rebeliones campesinas, motines en la flota, etc.). Una serie de circunstancias imprevisibles obligaron a iniciar el rodaje en Odesa y allí se llevó a cabo la fase realmente creadora del film. Eisenstein, que había analizado cuidadosamente el material histórico, comprendió pronto que el plan era irrealizable y que su propia imaginación desbordaba por completo el marco señalado para el motín del Potemkin. Media página del mastodónico guión original y las cuarenta y dos tomas previstas se convirtieron, en dos meses de trabajo, en los mil trescientos planos que componen «El acorazado». La contemplación de la escalinata le sugirió la posibilidad de convertir la peripecia del buque en una narración simbólica que condensara el sentido del conjunto. Reconstruyendo parcialmente el acorazado, ya desaparecido, por medio de otro idéntico (el «Doce apóstoles»), medio desguazado también; recurriendo a decorados, maquetas y tomas documentales de archivo; reclutando actores no profesionales y haciendo que su operador Eduard Tisse captase, con varias cámaras, cuantos detalles previstos o imprevistos pudieran ser utilizados después, Eisenstein elaboró un extenso material bruto que habría de convertirse después en la concreción más precisa y lograda de su célebre teoría del «montaje de atracciones». La última fase, decisiva, se llevó a cabo con la



Eisenstein —en la foto— trató de condensar dentro de «El acorazado Potemkin» el espíritu y el sentido de los acontecimientos de 1905, año decisivo para la historia rusa. No le interesaban los datos en sí, sino los sentimientos y conceptos que quería transmitir al espectador.



Pese a haber encontrado la solidaridad activa de la población civil de Odesa, los amotinados del «Potemkin» (un grupo de los cuales queda recogido en esta instantánea de aquellos días) se vieron obligados a huir, hallando refugio en el puerto rumano de Constanza hasta que las garras del zarismo se abatieron finalmente sobre ellos.

mayor rapidez y terminó el mismo día del estreno (21 de diciembre de 1925), mientras se proyectaban los primeros rollos en la «premiere» oficial... Lo demás es ya «historia externa» y parte del mito: la frialdad del público en aquella primera sesión, el enfrentamiento de Maiakovski con la burocracia que se negaba a exportar el film, el éxito arrollador en Alemania, la cadena interminable de éxitos y prohibiciones, etc.

Por cierto que de esa historia nos interesan aquí algunos detalles que afectan a la situación actual de la película. Como es sabido, el negativo original quedó destruido en

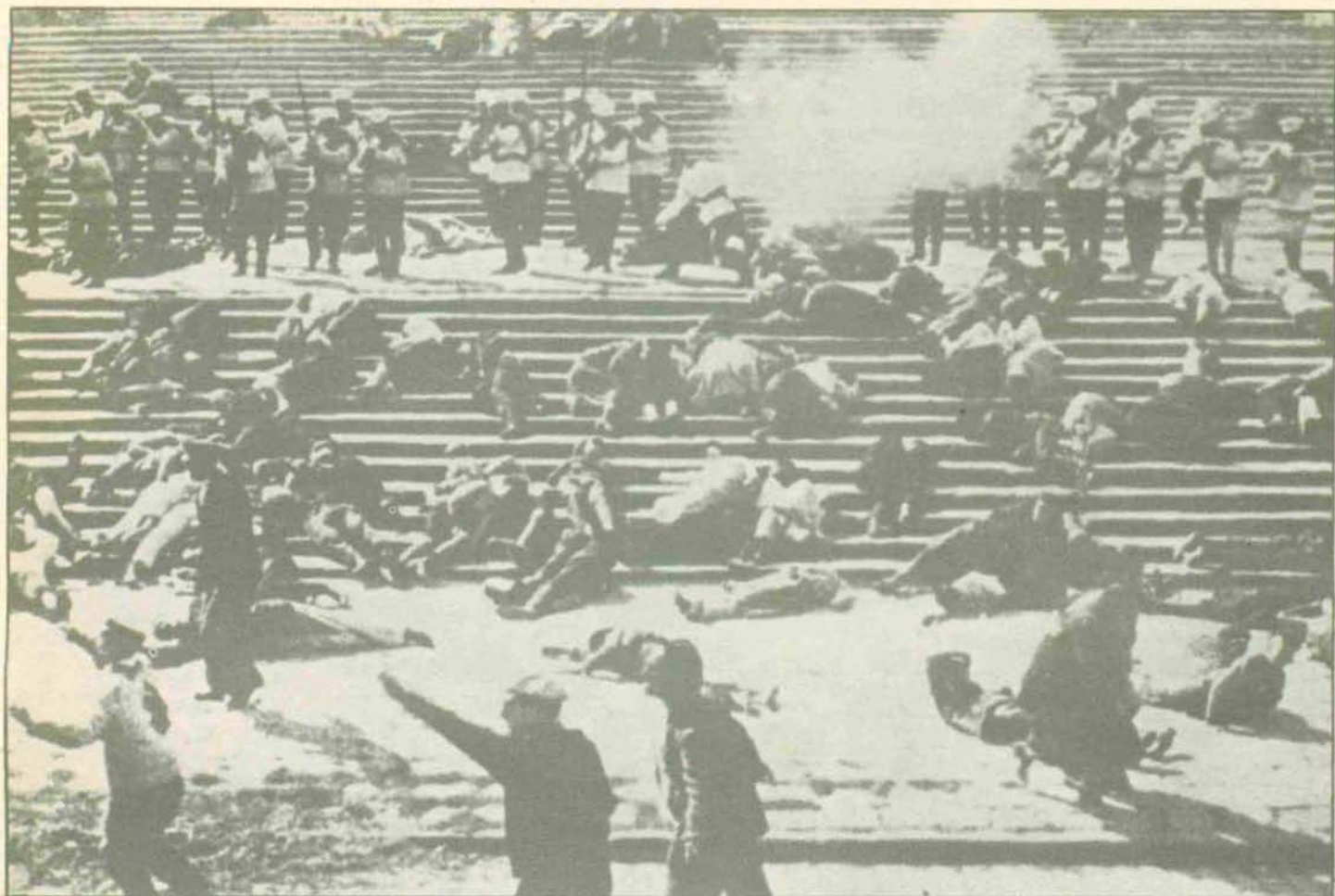
1941, al incendiarse el tren que lo alejaba de Moscú, como medida de seguridad ante la proximidad de los nazis. En 1945, los rusos encontraron en Berlín una copia censurada (3), sobre la que habrían de realizarse todos los tirajes posteriores. Se había perdido también la sonorización realizada en 1926, para el extranjero, por Edmund Meisel, de acuerdo con Eisenstein (4).

(3) Al parecer, faltaban los planos iniciales y finales, en los que una mano abría y cerraba el «dossier Potemkin»; algún primer plano de rostro ensangrentado durante la masacre en la escalinata y ciertas escenas breves en las que los obreros de Odesa respondían a aquella saqueando e incendiando edificios.

(4) «La partitura del Potemkin fue es-

Después de la muerte de éste, en 1950 se realizó una nueva sonorización, así como el añadido de ese prólogo encomiástico y lamentable que ostenta en la actualidad. No hace falta decir que la nueva partitura, obra de Nikolai Kryukov, tampoco beneficia en absoluto al film, antes bien, perju-

crita tal como trabajamos ahora en el cine sonoro, o mejor dicho, como deberíamos trabajar siempre, en creadora amistad y amistosa colaboración creadora entre el compositor y el director»: S. M. Eisenstein, o. c., 196. Curiosamente, Ivor Montagu (*Con Eisenstein en Hollywood*, México 1976, 31) pone en duda el entusiasmo del realizador, al relatar cómo, la primera vez que vio su obra con la música incorporada «se quejó de que (con ella) habíamos convertido su película en una ópera».



Sin duda, la secuencia más célebre y recordada de «El acorazado Potemkin» es la que tiene como escenario las escaleras de Odesa, a la que pertenece este fotograma. Inventada por Eisenstein, en ella aplicó todo su sentido del montaje, logrando unas imágenes estremecedoras.

dica notablemente la fuerza propia de las imágenes, por la vía de una redundancia grandilocuente y perfectamente innecesaria (5). Si hemos insistido en estos extremos es porque, frente a la opinión común de que ésta es la única versión existente, Carlos Fernández Cuenca afirmó hace tiempo (6) que la Filmoteca Nacional de España poseía una copia anterior a la destrucción del negativo ruso y que, por los datos que facilitaba, parece estar íntegra. Sin

(5) Dato especialmente grave, si tenemos en cuenta que el aspecto icónico que más ha envejecido en el «Potemkin» (como, en mayor medida, en tantas otras obras de la época) es posiblemente el que se refiere a la insistencia superflua de intertítulos y planos explicativos, que contrastan sorprendentemente con la audacia narrativa de Eisenstein en otros momentos del relato.

(6) La obra de S. M. Eisenstein, Madrid, 1965, 42.

duda es importante saber si se trata de un error del ex director de la Filmoteca o, en caso contrario, qué intereses particulares están impidiendo al espectador la visión del auténtico «Acorazado Potemkin». Pero volvamos a nuestra exposición.

3. La estructura cinematográfica de la película fue analizada por el propio Eisenstein en un texto de 1939, ya citado, que ha sido utilizado innumerables veces por los comentaristas, sin aportarle modificaciones sustanciales:

«El acorazado» está compuesto, siguiendo expresamente el modelo de las tragedias clásicas, por cinco grandes actos, titulados (**Hombres y gusanos; Drama en cubierta; La muerte pide venganza; La escalinata de Odesa; Encuentro**

con la escuadra), que pretenden funcionar como unidades autónomas, integradas después en la totalidad superior que es la obra. Cada uno de esos bloques se divide a su vez en dos partes antagónicas a través de un nexo-ruptura que señala el paso a una situación cualitativamente superior (**humillaciones físicas - rabia contenida; intento de fusilamiento - sublevación; homenaje al marinero muerto - explosión de ira popular; confraternización - disparos; espera angustiosa de la Escuadra - triunfo final, respectivamente**). El mismo esquema se reproduce a nivel del conjunto, en el que —desde un punto de vista narrativo— la muerte y homenaje al marinero Vakulinshuk actúa como ruptura-nexo que une la rebelión del acorazado (y la victo-

ria parcial de la marinería sobre la oficialidad) a la movilización popular y (después de la derrota parcial frente a la represión militar) a la solidaridad de toda la Escuadra. Como modelo reducido de este tipo de desarrollo, el grito «¡Hermanos!» que evita el fusilamiento de los amotinados bajo la lona, tendría su correlato puntual en el mismo grito, lanzado al final por todos los tripulantes del acorazado, que provoca la solidaridad de la escuadra. Hay, pues, una especie de espiral que asciende a través de una serie consecutiva de oposiciones, cuyo germen formal se encuentra ya en el enfrentamiento directo de las imágenes, que constituyen las células primarias del discurso. Porque nunca se repetirá bastante que lo más innovador de las primeras obras de Eisenstein no reside sólo en su nivel temático, ni siquiera en el célebre protagonismo reconocido a la colectividad frente al héroe individual de corte clásico, sino en la vinculación de todo ello con el método eisensteiniano de acceso al concepto a través de la materialidad y del enfrentamiento de las imágenes. Las relaciones (de composición, movimientos internos y, especialmente, choque frontal a través del montaje) entre imágenes voluntariamente cargadas de intencionalidad patética pretenden funcionar como resortes que obliguen al espectador a saltar de la emoción a la idea.

Cabe afirmar que el principio teórico que rige la estructura y la dinámica total del «Potemkin» es precisamente éste del «salto» que, a los más diversos niveles, se reproduce entre la anécdota y el acontecimiento, el individuo y las masas, el *buque y la escuadra*, lo particular y lo general, lo concreto y lo abstracto, la rebelión y la

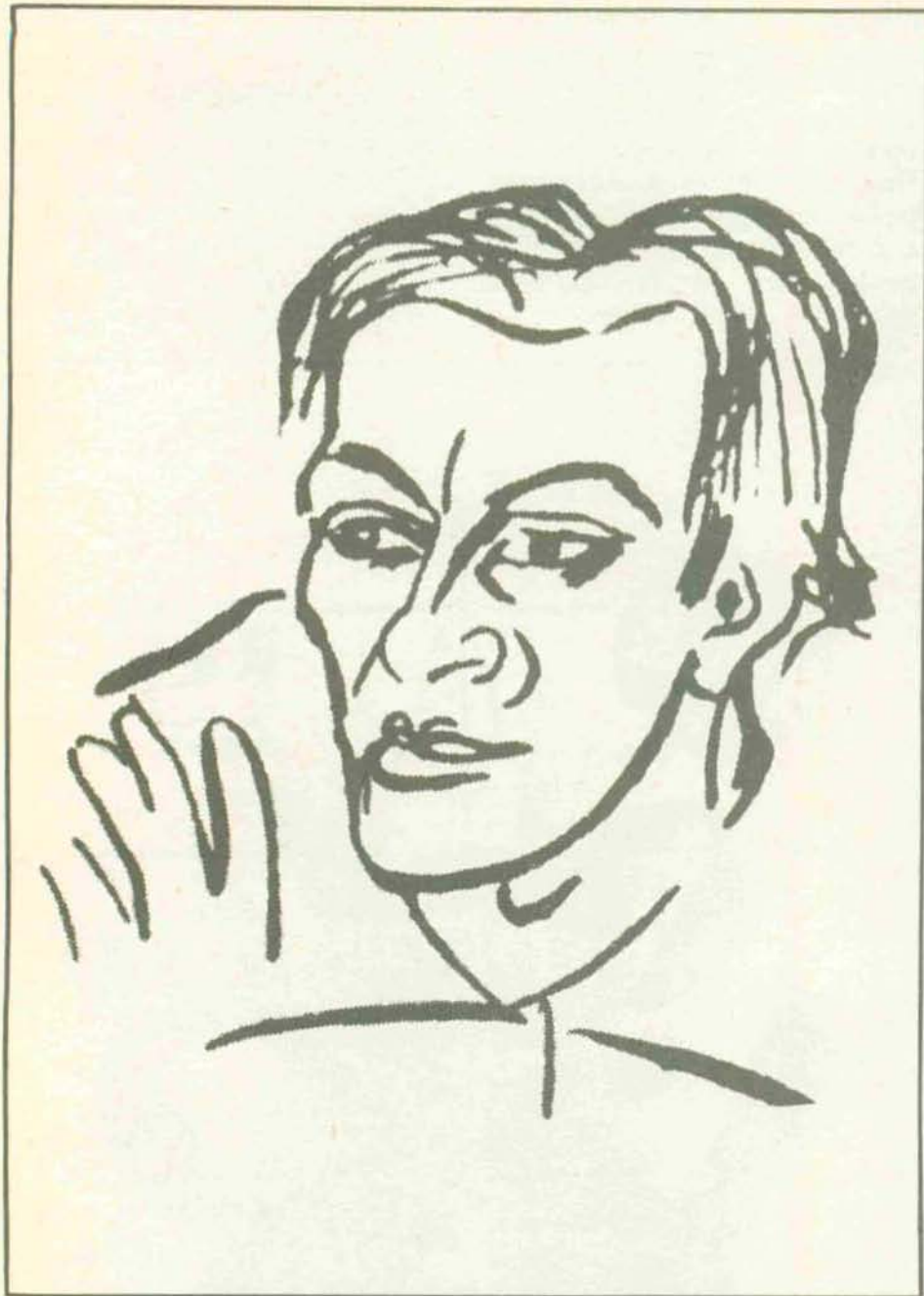
revolución... Dentro de la inspiración marxista que ha presidido la adopción de ese principio básico, no es difícil detectar, sin embargo, la influencia del discutidísimo pensamiento de Engels, especialmente a través de las formulaciones de la primera parte del «Anti-Dühring» y la

«Dialéctica de la naturaleza» (7).

(7) Convendrá recordar que esta segunda obra apareció por primera vez precisamente en 1925 y que, por ello, resulta arriesgado afirmar que Eisenstein la tuviese en cuenta al elaborar el «Potemkin». Pero, en cualquier caso, es significativo comprobar cómo recurre expresamente a ella algunos años más tarde al «explicar» el film de modo sistemático (S. M. Eisenstein, o. c., 179).



Cartel utilizado para el estreno de «El acorazado Potemkin». El film se encuadraba dentro de un vasto proyecto para conmemorar a través del cine el XX Aniversario de la fallida Revolución de 1905. De las cinco películas que se rodaron, sobre las ocho programadas, la obra de Eisenstein destacó excepcionalmente.



En un primer momento, las autoridades soviéticas acogieron con frialdad «El acorazado Potemkin», e incluso la burocracia oficial se negaba a exportar el film. Contra ello se alzó el poeta Maiakovski —en el grabado—, y la película pudo finalmente verse en el extranjero, con éxito arrollador en cuantas partes se proyectaba.

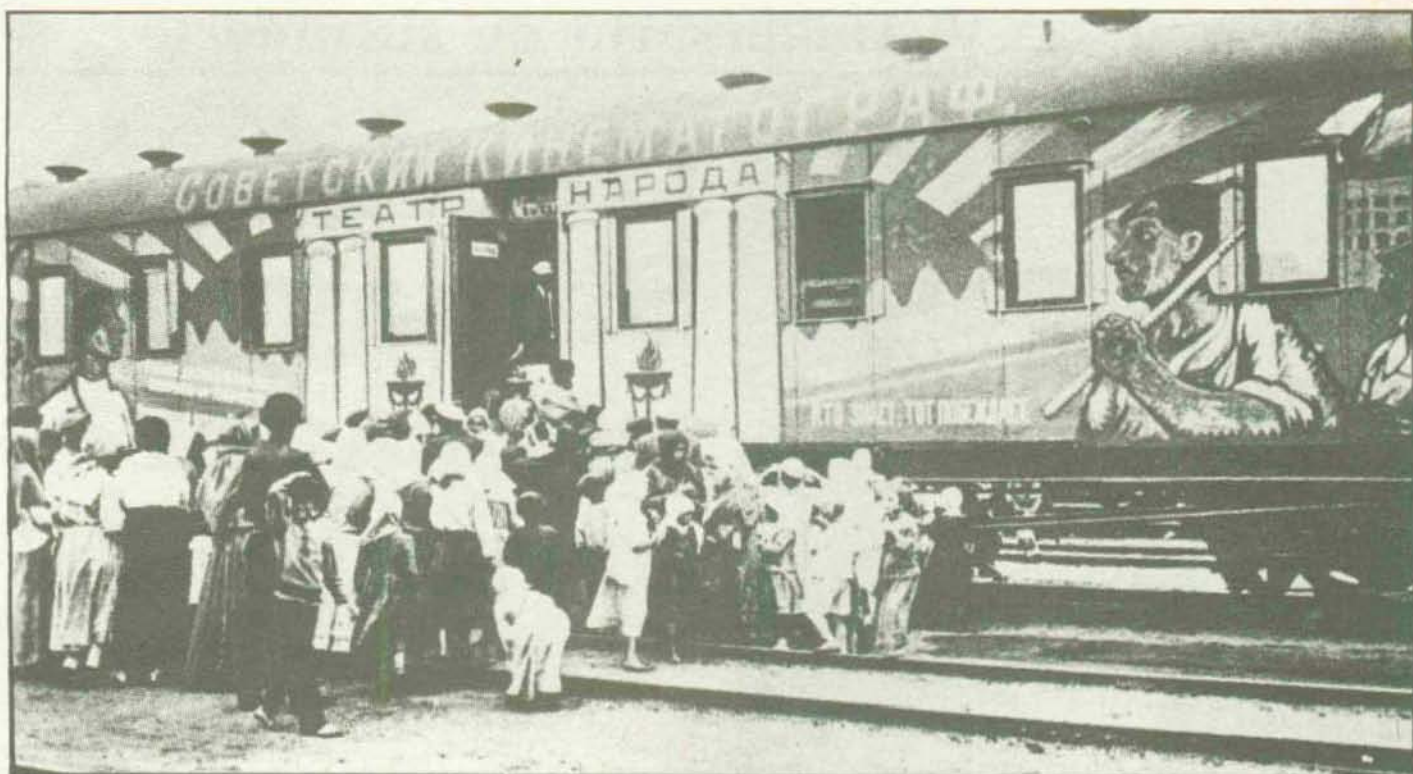
4. Con esto hemos tocado ya dos de los puntos fundamentales de polémica en torno al «Potemkin». Porque la unanimidad laudatoria que citábamos al principio no ha dejado de encubrir, a lo largo de los años, numerosas tomas de postura adversas, a un lado u otro del espectro ideológico y con muy distinto nivel de interés y rigor. Se diría que los comentaristas a quienes molestaba la presumible carga «revolucionaria» que se le re-

conocía al film intentaron neutralizarla por la vía del elogio, ensalzando sus valores poéticos en abstracto, sus méritos exclusivamente técnicos o cualquier otra banalidad por el estilo. Más atención merecen, sin duda, los planteamientos que cuestionan ese carácter revolucionario a partir de las condiciones históricas en que se realizó la película: no ya porque, como se ha pretendido inútil y anacrónicamente, pudiera verse en ella

un resultado precoz del llamado «realismo socialista», sino porque el «Potemkin», revulsivo y «peligroso» al ser contemplado en contextos prerrevolucionarios, habría sido en la Unión Soviética de 1925, una mera aunque brillante celebración triunfalista de la victoria alcanzada y un intento de reafirmación del poder establecido... Una prueba más, en ese caso, de que «sólo se hace cine revolucionario después de las revoluciones» o, lo que vendría a ser lo mismo, de que tal cine es objetivamente imposible en sentido estricto. Y en esta línea espinosa habría que situar también las discusiones sobre la validez del posible matiz didáctico detectable en tantas obras de la época y particularmente en las de Eisenstein.

Pero creemos que lo que pueda haber de interesante en estos planteamientos sólo adquiere pleno sentido al abordarlos desde la perspectiva que veníamos siguiendo: en relación directa con los dos factores que el propio Eisenstein formulaba como ejes de la estructura del «Potemkin»: la organicidad de la composición y el patetismo en la comunicación.

Su concepción de la unidad orgánica de la obra (el principio del «salto», la concatenación de situaciones por oposición, etc.) es puesta en cuestión por quienes ven en su «naturalismo» engelsiano, más que un ejemplo de dialéctica materialista aplicada al cine, un cierto mecanicismo voluntarista y en cierto modo dogmático que, por la vía de la reducción, podría desembocar en el idealismo. Esta es una de las claves del antiguo enfrentamiento entre Eisenstein y Vertov, revitalizado hoy por quienes buscan en la línea del segundo un redescubrimiento del cine materialista,



Los años siguientes a la Revolución de Octubre contemplan un verdadero renacimiento cultural sobre las tierras de Rusia. Llevados por un afán revolucionario, del que «El acorazado Potemkin» puede ser ejemplo, artistas de todo tipo se lanzan a recorrer el país en trenes que —como el de la imagen— llevan el cine o el teatro hasta las zonas más recónditas.

llegando a veces a querer negar toda validez a las aportaciones del primero. Evidentemente, no entra en nuestra intención ni en nuestras disponibilidades el profundizar aquí en esa cuestión, que reviste desde luego una importancia decisiva para la reflexión actual.

Más agudo es, si cabe, el problema suscitado en torno a la utilización eisensteiniana de lo patético como forma de influencia sobre el espectador. En este sentido, su propia formulación textual es perfectamente nítida: «*El efecto de una obra patética consiste en producir éxtasis en el espectador... ex-stasis quiere decir, literalmente, estar fuera de sí... Al desear poner al espectador fuera de sí, estamos obligados a sugerirle una dirección, siguiendo la cual entrará en la condición deseada*» (8). Si observamos la prodigiosa eficacia con que algunas secuencias del «Potemkin» consiguen plasmar

esta intención, comprendemos que ciertos sectores de la crítica contemporánea, especialmente sensibles a las connotaciones ideológicas de los modelos de construcción abierta o cerrada —al margen, una vez más, de los «contenidos» de las obras—, afilen sus armas contra Eisenstein, acusándole de manipular emocionalmente al espectador y de pretender una adhesión racional a conceptos (toma de conciencia, acción revolucionaria, etc.) donde sólo hay impulso emotivo inducido por la fuerza de unas imágenes inteligentemente dispuestas. Y es preciso reconocer que la férrea estructura del «Potemkin» puede proponerse como modelo perfecto de obra cerrada y eficazmente impositiva.

Sean cuales fueren las respuestas a estas preguntas, todos coincidirán en admitir el valor de una película que ha logrado atravesar los diques del tiempo y de las circunstancias particulares con el vi-

gor y la frescura suficientes como para venir a cuestionar, todavía hoy, aspectos decisivos de la teoría de la comunicación en imágenes. No sería desmesurado afirmar que, si el análisis actualizado que estamos proponiendo arrojará un saldo negativo para el film, a él le deberíamos, por su perfección formal como proyecto logrado, un avance teórico tan sustancial. Y para explicar la vigencia de sus aspectos positivos, quizá hubiera que recurrir, como lo hizo Arnold Hauser, al célebre y polémico fragmento de la «Introducción general a la crítica de la economía política», de Marx: «La dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas de desarrollo social, sino en comprender que aún puedan proporcionarnos goces artísticos y sean considerados en ciertos aspectos como norma y modelo inaccesible». Al fin y al cabo, no deja de ser otro motivo de controversia. ■ J.A.P.M.

(8) Ibid., 187.